K. SZYMANOWSKI

O CHOPINIE

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

KAROL SZYMANOWSKI O FRYDERYKU CHOPINIE

625367

KAROL SZYMANOWSKI
O FRYDERYKU CHOPINIE

PRZYGOTOWAŁ DO DRUKU

I WSTĘPEM ZAOPATRZYŁ

STANISŁAW GOLACHOWSKI

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

COPYRIGHT 1949 BY POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE,
CRACOW, POLAND
PAPIER ROTOGR. BEZDRZ. 120 G. 70x100 CM. 4000 EGZ.
177. DRUKARNIA «JEDNOŚĆ» KIELCE. LUTY 1949 L-020511
PWM 271

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
w Toruniu

1192147
Dz 10/14

UKŁAD GRAFICZNY – ADAM PÓŁTAWSKI
RYSUNKI PIÓREM – JADWIGA UMIŃSKA

W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI CHOPINA

WYDANO Z FUNDUSZÓW
KOMITETU ROKU CHOPINOWSKIEGO 1949

W S T Ę P

Stosunek Szymanowskiego do twórczości Chopina przechodził zmienne koleje. W młodości muzyka Chopina stanowiła dla niego tylko część tradycji muzycznej, na której kształcił swój smak artystyczny i rzemiosło kompozytorskie. Pierwszy, ogłoszony drukiem, zbiór Dziewięciu preludiów op. 1 pozwala nam bliżej zorientować się w zakresie jego ówczesnych zainteresowań: Chopin, Wagner Skriabin i... stryj Szymanowskiego, Feliks Blumenfeld, autor 24 preludiów na fortepian. W okresie powstawania wczesnych dzieł fortepianowych szczególnie zajmują uwagę Szymanowskiego dwaj kompozytorzy: Chopin i Skriabin. Studiował « z całą drobiazgowością strukturę pasażów fortepianowych Chopina i Skriabina. W muzyce tej widział i umiał odnaleźć tajemnicę stylu fortepianowego » — wspomina Ludomir Różycki, kolega Szymanowskiego

w okresie studiów kompozytorskich u Zygmunta Noskowskiego. Jednak oddziaływanie Chopina na twórczość Szymanowskiego jest jeszcze zupełnie powierzchowne. Młody kompozytor uczy się na dziełach Chopina techniki muzycznej, podobnie jak na utworach Liszta, Schumanna, Wagnera, Ryszarda Straussa i Skriabina. Nic jeszcze nie zapowiada głębokiej przemiany, jaka nastąpi pod wpływem Chopina w jego światopoglądzie artystycznym w ostatnim okresie twórczości.

W latach 1906 do 1919, Szymanowski oddalił się zupełnie od Chopina. Bliższe zapoznanie się z współczesną muzyką niemiecką pozwala mu zdać sobie sprawę z zacofania muzyki polskiej w tym czasie. Szymanowski postanawia zarówno zdobyć nowoczesne métier kompozytorskie, jak i stanąć w szeregach awangardy muzycznej. Te ambitne zamierzenia pociągają za sobą lekceważący stosunek do całej muzyki polskiej, nie wyłączając Chopina. W każdym razie Szymanowski już w tym czasie zdawał sobie sprawę, że naśladowanie niektórych elementów stylu Chopina – co w muzyce polskiej czasów jego

młodości było jedynym śladem kontynuowania tradycji chopinowskiej – nie zawiera możliwości jej dalszego rozwoju. Wypowiadał też w tym czasie niejednokrotnie bardzo ostre zdania o Chopinie, ponieważ był przekonany, że nie można równocześnie kontynuować tradycji chopinowskiej i dążyć do zrównania muzyki polskiej z współczesnym poziomem muzyki na Zachodzie. Zresztą wtedy Szymanowski małą wagę przywiązywał do spraw historii muzyki. Interesuje go przede wszystkim problem rzemiosła kompozytorskiego, którego nowoczesność stanowi główne kryterium oceny dzieł innych kompozytorów. Kiedy już przyswoił sobie zdobycze Straussa i Skriabina, przetrawił w swojej twórczości skomplikowaną polifonię Maxa Regera, jego zainteresowania skierowują się do muzyki Strawińskiego i francuskich impresionistów. Wreszcie pod koniec pierwszej wojny światowej osiąga w pełni swój cel. Opanował bodaj wszystkie nowe zdobycze muzyki współczesnej, którymi posługuje się z łatwością. Zrozumiałe, że w tym czasie sprawa rzemiosła kompozytorskiego przestała go zajmować, równocześnie jednak

jego twórczość weszła w stadium kryzysu. Przerywa też na pewien czas komponowanie, natomiast pilnie zajmuje się pracą literacką: pisze dwutomową powieść «Efebos» i wiersze.

Kiedy po skończonej wojnie Szymanowski ma znowu okazję do zapoznania się ze zdobyczami muzyki na Zachodzie, przypadkowe spotkanie w Londynie z Igorem Strawińskim wpływa na zmianę jego poglądów artystycznych. Szymanowski już od dawna interesował się Strawińskim. Swego czasu, pod wpływem jego dzieł, odwrócił się od muzyki niemieckiej, zbliżył się natomiast do muzyki francuskiej. Strawiński przegrywa Szymanowskiemu swój nowy, nieukończony jeszcze wtedy balet «Wesele». Wrażenie tego dzieła jest głębokie. «Wesele» odsłania mu założenia twórczości tego kompozytora. Teraz dopiero zauważył, że znane mu już przedtem utwory Strawińskiego, «Pietruszkę» i «Świętą Wiosnę» łączy z «Weselem» wspólny cel artystyczny: wyrażenie w nich oryginalnych cech kultury muzycznej swego narodu, przy czym spełnieniu tego zadania zupełnie nie stoją na prze-

szkodzie nowoczesne środki kompozytorskie, którymi Strawiński się posługuje. A przecież to są te same założenia, z których niegdyś wyłoniła się twórczość Chopina. Szymanowski rozumie teraz, że jego dawny pogląd był fałszywy: kontynuowanie tradycji chopinowskiej nie tylko nie zamyka muzyce polskiej drogi rozwoju i nie zmusza jej do posługiwania się przebrzmiałymi już środkami artystycznymi, ale przeciwnie, otwiera przed nią nowe perspektywy i umożliwia jej zdobycie własnego, odrębnego miejsca w muzyce europejskiej. Trzeba tylko właściwie inerpretować ową tradycję chopinowską. Szymanowski poddaje rewizji swój dotychczasowy stosunek do Chopina i z tych nowych przemyśleń kształtuje się jego pogląd na odrodzenie polskiej muzyki współczesnej z dzieła Chopina. Wtedy powstała jego pierwsza praca o Chopinie, w której wyjaśnił rolę wielkiego kompozytora w muzyce polskiej. Te nowe zdobycze zmieniają także charakter dalszej twórczości Szymanowskiego. Rozpoczyna się teraz okres, który zwykle nazywamy «okresem narodowym» w jego twórczości, obejmujący dzieła od

«Słopiewni» op. 46 do ostatnich «Dwóch mazurków» op. 62. Szymanowski korzysta z każdej okazji, aby rozszerzyć i pogłębić swoje poglądy na Chopina, czego wyrazem trzy dalsze prace, zamieszczone w niniejszym zbiorze.

Rolę Chopina we współczesnej muzyce polskiej wyłożył Szymanowski w swoich pracach tak jasno i przekonywająco, że nie wymagają one żadnych komentarzy. Musimy tu tylko zauważyć, że droga wytknięta przez Szymanowskiego muzyce polskiej w ramach chopinowskiej tradycji nie została podjęta przez naszych kompozytorów. Podobnie jak niegdyś Chopin, także i Szymanowski nie znalazł kontynuatorów swojego dzieła, lecz tylko naśladowców. Sprawa istotnego oblicza współczesnej naszej muzyki narodowej jest ciągle otwarta. Miejmy nadzieję, że to pierwsze zbiorowe wydanie prac Szymanowskiego o Chopinie stanie się dla naszych kompozytorów okazją do zastanowienia się nad dalszymi losami polskiej muzyki współczesnej.

Stanisław Golachowski



FRYDERYK CHOPIN

Jak wiele się u nas pisze, mówi, myśli o Fryderyku Chopinie! Ileż retorycznie barwnych wieńców składa mu się u stóp! A jednak zagadnienie jego twórczości zdaje się być wciąż jeszcze nierozstrzygnięte ostatecznie. Toniemy w jego głębi, a boimy się przestąpić poza zaklęty krąg nadczłowieczego heroizmu, którym tak charakterystycznie zwykliśmy otaczać tych — z naszej przeszłości, — co wznoszą się jak potężne spiżowe posągi ponad swą epoką.

Pietyzm ów podziwu byłby godny, gdyby nie stawał się przyczyną wielce niepożądanego w swych skutkach zjawiska - mianowicie nałogowego wprost błąkania się po wzruszeniowo-emfatycznych ścieżkach, nie wiodących wprost ku tajemnicy wielkiego artysty, lecz oplatających ją niejako w nierozwikłane nieraz myślowe labirynty. Niemożność uchwycenia w jasny, objektywny kształt któregokolwiek zjawiska z dziedziny narodowej twórczości utrudnia wytworzenie się w naszym społeczeństwie tego, co byśmy nazwali *narodową świadomością kulturalną*.

Anemiczny stan owej «świadomości» najjaskrawiej rzuca

się w oczy w dziedzinie naszej muzyki. Syntentyczny pogląd na jej *ewolucję*, na logikę zależności poszczególnych faktów, wcale nie istnieje. Historia muzyki polskiej, zwłaszcza XIX w., nie została jeszcze napisana. Występuje ona jako chronologiczny szereg biografii poszczególnych jej działaczy, jako mniej lub więcej trafna charakterystyka ich indywidualnej twórczości, – jednak bez uogólniającej idei, bez ostatecznego wykazania organicznych związków i uzależnień, bez jakiegokolwiek planu ujętego w niedwuznaczny, krzepki kształt. Przemilcza się – w cichym jakby porozumieniu – nad wyraz smutne zjawisko, iż ewolucja ta odbywała się niejako *à rebours:* zaczynając się na niedościgłych szczytach geniuszu Chopina i schodząc zwolna – krok za krokiem – w szare, smutne niziny...

Twierdzimy śmiało, że w znacznej mierze przyczyną tego jest fakt, – paradoksalny niemal, – iż przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina – *bohatera narodowego*, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki *polski artysta*, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej.

Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej, twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie *w narodowej świadomości kulturalnej* należne mu, naj-

zupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko.

*

Niezwykłym a nieobliczalnie płodnym zjawiskiem w dziejach naszej kultury było to, co byśmy nazwali «ponownym odkryciem» Juliusza Słowackiego. Nikt nigdy nie wątpił o jego wielkości i geniuszu, a jednak dopiero w epoce «Młodej Polski» zstąpił on istotnie pomiędzy nas ze swych mglistych wyżyn. Zstąpił, nie utraciwszy nic z wielkości; wówczas dopiero jednak z poza wyniosłej, tragicznej maski «wieszcza» zamigotał nam błysk oczu «człowieka», a co najważniejsze, – ujrzeliśmy wreszcie oblicze «artysty»; zrozumieliśmy przecudną tajemnicę jego «métier», ujrzeliśmy czarodziejski kunszt, mądrą, misterną pracę rąk, wykuwających wytrwale przedziwne kształty w surowym kruszcu «słowa». Zdołaliśmy nawet ująć rzadkie chwile, gdy ręce te, unosząc troskliwie nadziemski ciężar piękna, zadrżały nagle pod wpływem cierpienia wypełniającego serce.

Z tą chwilą jawne się stały głębokie, najbardziej organiczne związki, łączące jego dzieło ze stawaniem się nowej poezji. Dzieło to przestało być bezcenną relikwią jedynie, martwą pamiątką minionej wielkości. Stało się natomiast czymś – ponad wszelki wyraz «żyjącym», dźwignią i mo-

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA w Toruniu

torem nowych wartości, gorącą krwią karmiącą zwiotczałe tkanki mózgu. «Uświadomienie» sobie Juliusza Słowackiego przyniosło nową, nieznaną dawniej siłę, wskazało nowe drogi.

Bezsprzecznie najbardziej istotnym zagadnieniem dla przyszłej «Młodej Polski» w muzyce, — będącym niemal warunkiem sine qua non jej istnienia, — jest analogiczne ponowne «odkrycie» Fryderyka Chopina, ostateczne wydobycie jego mumii z gromadzonych przez stulecie niemal powijaków wszelakiej wzruszeniowej retoryki, uświadomienie sobie realne i praktyczne tych dróg, ku niezawisłości polskiej muzyki wiodących, po których *nikt* za nim pójść nie zechciał czy nie zdołał...

Dotychczasowa o nim polska literatura, — panegiryczna, biograficzna, nawet fachowo-muzyczna, — zdołała wprawdzie rzucić nieraz pojedynczy snop światła na życie jego i twórczość, komuż jednak udało się uczynić to światło tak mocne i równe, by ukazać nam jego istotne oblicze w niemijającym, raz na zawsze utrwalonym kształcie? Może się zjawi kiedyś ów idealny biograf artysty i twórczy krytyk jego dzieła — w jednej osobie. Będzie nim ten, co dążąc bez lęku drogą wiodącą wprost ku tajemnicy wielkiej sztuki Chopina, potrafi u jej kresu stopić w ogniu zapału największy dla niej podziw z najgłębszym jej zro-

zumieniem w jedną nierdzewiejącą bryłę istotnego poznania. Kierunek drogi, którą iść należy, zarysowuje się *dziś* coraz jaśniej. Niechże to będzie usprawiedliwieniem, że w niniejszej pracy nieśmiałe na owej drodze staramy się stawiać kroki.

*

Gdy w «rewolucyjnych» kołach muzycznych – a więc z natury rzeczy mniej lub więcej gorąco protestujących przeciw muzyce przeszłości – postawić pytanie, którzy z kompozytorów «wczorajszych» są istotnie godni swych wyniosłych piedestałów, – usłyszy się zazwyczaj w odpowiedzi niedługi szereg sławnych nazwisk, które zmieniają się często, z wyjątkiem dwóch: są nimi Wolfgang Amadeus Mozart i Fryderyk Chopin. Jednomyślny wybór i stałe zestawienie tych dwóch nazwisk jest niezmiernie charakterystyczne. Nasuwa się tu przede wszystkim nieodparty wniosek wewnętrznego pokrewieństwa twórczości «klasyka» Mozarta i «romantyka» Chopina. W wyborze tym nie chodzi przecie jedynie o skalę indywidualnych talentów obu twórców, pomimo iż jest ona w obu wypadkach olbrzymia. Wszakże dla wielu «głębia» Beethovena, «żywiołowa siła» Wagnera jest stokroć bardziej przekonywająca od przedziwnie zrównoważonej, chłodnej niemal chwilami, muzyki Mozarta. Pokre-

wieństwo to pochodzi więc być może, z o wiele głębszych źródeł duchowych. Chodzi tu zapewne o najistotniejszy stosunek artysty do swego dzieła, o to, w *jaki sposób* surowy materiał muzyczny jest przetwarzany w doskonałe dzieło sztuki. W tym oświetleniu nasuwa się tu zasadnicza wątpliwość, czy oficjalne etykiety «klasyka» i «romantyka» odpowiadają istotnie rzeczywistości? Czy w ogóle dogmatyczne układanie twórczych indywidualności w gotowe już ramy dziejowe, uzależnianie ich jedynie od najogólniejszych charakterystycznych cech danej historycznej epoki zdolne jest w dostatecznej mierze ujawnić najgłębsze cechy twórczości danego artysty? Wątpliwość tę potęguje jeszcze drugi wniosek, wynikający ze stanowczego dziś wyróżnienia z całej muzycznej przeszłości tych dwóch mianowicie imion: oto, iż «klasyk» ów i «romantyk», których pozornie dzieli biegunowe niemal przeciwieństwo ideowego charakteru dwóch dziejowych epok, przedstawiają dla *dziś* tworzącej się muzyki istotną i bezwzględną wartość. Dzieła ich są więc niejako drogowskazem, czy też może niekruszejącą opoką, na której mocno i pewnie może się wesprzeć rozwój dzisiejszej muzyki, tej mianowicie, co od paru dziesiątków lat zaczęła się bujnie krzewić, na przekór niejako i *poza* swą oficjalną, dotychczasową ojczyzną t.j.

Niemcami. Ponieważ zaś krzewi się ona pod znakiem protestu przeciw «romantyzmowi», który w muzyce w Niemczech właśnie osiągnął swe najwynioślejsze szczyty, należy więc przypuścić, iż to nie specyficzny «romantyzm» Chopina czyni go tak bliskim nam – dzisiejszym, a inne raczej cechy jego geniuszu, zapewne też i te, co spokrewniają go ze swej strony z Mozartem.

Ani bowiem deformujące w pewnej mierze wpływy perspektywy historycznej, ani głębokie różnice zmieniających się w zależności od dziejowych epok ideologij artystycznych, – nie są w stanie zatrzeć najgłębszych pokrewieństw pewnych twórczych typów, wyrażających się w naistotniejszym stosunku artysty do swego dzieła.

Jakimże był on u Mozarta? Nie ulega wątpliwości, iż tego pojęcia «głębi», które pojawiło się w czasach romantyzmu muzycznego w Niemczech i do dziś dnia tuła się anachronicznie po krytykach, jako wytarty, niewiele mówiący symbol rzeczy o wątpliwej autentyczności, nie znajdziemy w jego sztuce.

Muzyka ta o przedziwnej, południowej jakby lekkości, nurzająca się w swoistej, przejrzystej głębi bezwzględnej, formalnej doskonałości, zdaje się jednak cyzelowana w twardym, nierdzewiejącym kruszcu. Proces twórczy Mozarta odbywał się niejako poza sferą bezpośredniego we-

wnętrznego przeżycia. Na wzór Benvenuta Cellini'ego, który z równą radością odlewał swego «Perseusza» i rzeźbił złoty puchar dla mecenasa-papieża, – zdawałoby się, że i Mozart, trzymając dzieło swe w ręku, przed uśmiechniętymi w twórczej radości oczami, modelował je pieczołowicie a krytycznie, nadając ostateczny, niewątpliwy kształt – czy to była symfonia, «Wesele Figara», czy tylko drobna piosenka – zawsze równie doskonały.

W tym «objektywnym» niejako stosunku artysty do swego dzieła kryje się tajemnica niepożytej doskonałości formy. Dzieło takie, wyczarowane z opornej bryły «materiału», – nie wyrażające *nic*, jeno samo siebie, – jest tworem nieskończenie «plastycznym» i «pozytywnym», – tworem «zorganizowanym» wedle swoistej, wewnętrznej logiki, a więc tym samym i «ograniczonym» w swych idealnie sharmonizowanych wymiarach, tworem żyjącym niejako bytem samodzielnym i *poza* burzliwym i wieczyście zmiennym nurtem wewnętrznego przeżywania twórcy.

Tu się kryje zasadnicza różnica pomiędzy stosunkiem do dzieła sztuki Mozarta i – powiedzmy – antytezy jego, Ryszarda Wagnera, u którego niepowstrzymanie rwący, potężny nurt wewnętrznego przeżycia nie dawał niejako ostygnąć wszelkim formom i określonym kształtom, rozsadzał je i burzył swym wewnętrznym żarem, dając w

wyniku sztukę będącą również jakby wieczyście płynącym potokiem rozżarzonej lawy. Sztuka Wagnera w pewnym znaczeniu nie jest «czystą sztuką», jest raczej zobiektywizowaną funkcją tego — tytanicznego zaiste — temperamentu twórczego.

*

Fryderyk Chopin spoglądał w stronę wielkiego samotnika Beethovena z szacunkiem wprawdzie, z pewnym jednak niepokojem i nieduwuznacznym chłodem. Roberta Schumanna, tkliwego «wiecznego młodzieńca» («Der ewige Jüngling» — jak go nazwał Nietsche), traktował — niewdzięcznik! — z wyraźną niechęcią i pańskim, nieco wzgardliwym gestem. Mozarta podziwiał i wielbił* przez całe życie.

Oto muzyczny «futurysta» epoki romantyzmu (był nim bowiem w samej rzeczy, gdy w swych skromnych pozornie fortepianowych utworach stwarzał istotne podwaliny muzyki, co przyjść dopiero miała!), patrzący z przerażeniem niemal na Hectora Berlioza, który waląc z romantyczną furią w spiżowe wrota wielkiej sztuki, tworzył coraz to nowe, genialne monstra, — wywołał Chopin z

* Bacha również. Jednak nie znalazło by się chyba dwóch muzyków o najskrajniej nawet różniących się przekonaniach, którzy by pod tym względem nie byli z sobą w zgodzie!

przeszłości widmo uśmiechniętego wdzięcznie «cherubina» muzyki i postawił najbliżej swego serca. Zdawało by się, iż pomiędzy dwoma nawiązuje się jakieś tajemnicze porozumienie co do tego, czym jest istota muzyki! Owe «klasyczne» zamiłowania Chopina, wobec artystycznej atmosfery otaczającego go życia, są bardzo charakterystyczne. Wszakże romantyzm, w sensie ideowego zabarwienia epoki, stanowi ogólne tło i ramy, w których zwykliśmy ujmować jego psychologiczną sylwetkę. Romantyzm stwarza ów nieprzezwyciężony, aprioryczny niejako punkt widzenia, z którego wypływały wszystkie dotychczasowe o nim i jego sztuce sądy. Daje on całej jego postaci specyficzne zabarwienie, uwydatnione jeszcze posępnym tłem naszych ówczesnych dziejów. A wszakże do wczoraj nieledwie niemożliwy był dla nas zupełnie obiektywny sąd o ówczesnym wulkanicznym wybuchu polskiej twórczości artystycznej, wśród najciemniejszej nocy dziejów. Ujmowaliśmy jej istotne, obiektywne wartości jakby przez czarny, żałobny welon narodowej tragedii. Jednak dziś, o brzasku nowego dnia, coraz się jaśniej rysuje ówczesna rzeczywistość. W świetle tym postać Chopina zabarwia się jakimś świeżym, ciepłym rumieńcem młodości. Zmienia się również stosunek jego do otaczającego go życia. Wydaje się on nam — dzisiejszym —

o wiele bliższy w istotnych wartościach swej sztuki niż cała jego epoka. A więc wówczas był on bardziej «samotny», «nierozumiany», – z kolei być może i bardziej «nie rozumiejący» gorączkowej atmosfery artystycznej ówczesnego Paryża, niżby się to mogło zdawać. Zapewne był raczej «modny», niż «zrozumiany» – zdarza się to często na tle wielkomiejskiego snobizmu.

«Romantyczny» patos jego wielu dzieł zdaje się nieraz jakby z *zewnątrz* odbitym blaskiem pożogi, z *oddali* nadlatującym echem lamentu. W nim natomiast rodziły się legendy o tajemniczym człowieku, żyjącym w zaklętym kręgu duchowej samotności, niezrozumiałej nawet dla Adama Mickiewicza; samotności *niewątpliwej* pomimo pozorów światowca i «petit maître'a». W patosie tym rodziły się również baśnie o «literaturze» jego dzieł, szpecące je poufałością i płytkim gadulstwem starszych dam, «uczennic uczniów» artysty, wkładających w nie obcą, banalną treść, a więc opowiadających o tym czy owym mazurku, będącym jakoby «sceną karczemną», o «powiewającej skrzydłami husarii» w polonezie As-dur, o «cymbałach Jankla» w polonezie-fantazji, czy też o «rewolucyjnej» etiudzie c-moll.

Te zasadnicze cechy stosunku Chopina do zagadnienia własnej twórczości nabierają charakterystycznego wyra-

zu na tle jego epoki i tak dla niej typowej ideologii sztuki. W ówczesnym olbrzymim rozszerzeniu zakresu życia, niebywałym wzbogaceniu jego treści, człowiek twórczy — a więc artysta — stanął niejako w jego centrum, jako aktor na scenie, biorący czynny w nim udział, bezpośrednio wpływający na jego dramatyczną akcję, normujący przebieg zdarzeń. Atoli w samym tym zwiększeniu jego czynnej roli w życiu zawierało się jakby przykucie go do zakresu dramatycznej treści jego własnej epoki. Artysta to przede wszystkim — jak nigdy przedtem — stał się jej typowym wyrazicielem. Wobec czego problemat czystej sztuki i jej formalnej, obiektywnej wartości musiał niejako ustąpić miejsca niezmiernie intensywnie w niej przeżywanej treści życia; i to bez względu na metafizyczne głębie, z zewnątrz wprowadzone właśnie w owej epoce i właśnie w sztuce niemieckiej. Artysta zgrywał się niejako na scenie sztuki i na forum życia, usiłując — często nadaremnie — przetrawić w owym dziele jego olbrzymią treść. Jakże daleko odbiegła wówczas sztuka od obiektywnego tworzenia skończonych form XVIII w., a więc w muzyce Mozarta np. — a nawet Bacha, którego niezgłębiony patos wzlatywał jednak gdzieś ku ostatnim graniom otaczającej go rzeczywistości.
Ów aktywno - aktorski pierwiastek tworzącego artysty ni-

gdzie się nie zaznacza z taką jaskrawością, jak w dziełach Wagnera, dla którego muzyka była jedynie środkiem wyrazu. W takim ujęciu sprawy dzieło jako forma sama w sobie musiało ustąpić na drugi plan, nie tyle z powodu swej zewnętrznej teatralności, ile z powodu wysunięcia się na czoło twórcy — w charakterze protagonisty, zadokumentowania na scenie sztuki jego własnej życiowo-twórczej roli. Być może, iż to — genialne zaiste — aktorstwo własnej duszy jest jego indywidualną cechą; — a jednak sądzimy, iż znalazł w nim swój najjaskrawszy wyraz charakterystyczny w ogóle dla epoki romantyzmu stosunek artysty do własnego dzieła. Twórczość Chopina pozbawiona jest doszczętnie owego elementu aktorstwa; zdawałoby się, iż jego psychiczna osobowość, spiritus movens jego woli twórczej, usuwa się w cień poza własne swe iskrzące się niesamowitym blaskiem dzieło. Jest w tym jakaś przedziwna magia stwarzania światów piękna, własnym swym bytujących życiem. Dzieło to objawia się nam jako wyzwolona z wszelkich bezpośrednich związków z psychicznym przeżyciem (z którego powstała) gra form czystych i doskonałych, form wyrażających przede wszystkim *same siebie* w niewzruszonej harmonii swych poszczególnych elementów. Sądzimy, iż owo wyzwolenie energii twórczej z wszelkich związków przypadkowych, nieugięta wola two-

rzenia form absolutnych jest swoistą «głębią» Chopina. Używając określeń «głębia» i «absolut», zastrzegamy się jednak przeciw wszelkim, tak modnym do niedawna estetyczno-metafizycznym kombinacjom na tle muzyki, jako «środka wyrazu». Przeciwnie — sądzimy, iż swoista «głębia» wielkiego twórcy muzycznego jest możliwa jedynie pod warunkiem najbardziej pozytywnego stosunku do zagadnienia tzw. «métier». Krytyczno-estetyczne sądy Francuzów — tak jasne i zazwyczaj wprost do celu zmierzające — używają często owego słowa. Ów pozytywizm, wprowadzający pojęcie «rzemiosła» w sferę najwyższych zagadnień sztuki, jest jeno zdrowym instynktem, niedwuznacznym stwierdzeniem faktu, iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materiału. W procesie twórczym ważne przede wszystkim jest *jak* — następnie dopiero co; żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego «duchowej wartości»...

Z pewnym rozmysłem operujemy tu uroczystymi pojęciami «głębi», «wartości duchowej», «absolutu» itd. Są to słowa spotykające się co krok niemal w krytycznych sądach o muzyce. Mamy wrażenie, iż opinie muzyczne u nas przeszły w znacznie mniejszym stopniu, niż w dziedzinie plastyki i poezji, tak charakterystyczną dla ostatnich dzie-

siątków lat ewolucję, a wyrażająca ją krytyka z małymi wyjątkami posługuje się wciąż jeszcze dla sądów swych i orzeczeń — kierowniczymi ideami, zaczerpniętymi... z przeszłości. Przyczyną tego stał się być może Wagnerowski dogmat « muzyki jako wyrazu ». Opinie muzyczne do dziś dnia z trudem wyzwalają się z sugestywnego wpływu potężnej osobowości. « Muzyka jako wyraz » jest zasadą dwuznaczną, wiodącą do szeregu nieporozumień w określeniu absolutnej muzycznej treści dzieła, ponieważ zawiera w sobie jakby negację jej konstruktywno-formalnych wartości. Poza tym idea przez muzyków « wyrażana » mogłaby być « ideą » samą w sobie — stojącą już poza sferą muzyki. Tak też istotnie rzecz się miała w Niemczech w XIX w. Owym tajemniczym « x » muzycznego równania mogły być z zewnątrz w jej « literacką » treść wprowadzone elementy religijne, filozoficzne, dziejowo-tragiczne czy jakiekolwiek inne, — i one to stanowić miały rzekomą « głębię » czy «wartość duchową» poszczególnego dzieła. Bez względu jednak na « absolutność » tej lub owej idei, którą przesycono muzyczną treść dzieła, metoda powyższa była już w zasadzie swej tym, cośmy określili jako przykucie dzieła sztuki do dramatycznej treści dziejowej epoki, powierzeniem jego losów wieczyście ruchomemu nurtowi dziejowej rzeczywistości. «Muzyczny

wyraz» bowiem, w przeciwieństwie do formalnych wartości muzyki, jest jedynie jakby funkcją wartości już pozamuzycznych, wyidealizowanym odbiciem owej płynnej rzeczywistości.

A czyż wielki artysta w swych najgłębszych tęsknotach nie dąży instynktownie do przeciwstawienia swego dzieła jako formy stałej i niezmiennej ruchomemu i wieczyście płynnemu prądowi życia? I czyż stopień natężenia owej woli formy nie stanowi właśnie o wartości dzieła?

Przeprowadzając pewną linię graniczną pomiędzy Chopinem a otaczającą go atmosferą artystyczną, staraliśmy się wykazać, iż «romantyczność» nie wyczerpuje jednak najistotniejszej treści jego dzieła, iż dzięki niespożytej sile twórczej, a także zadziwiającemu obiektywizmowi w stosunku do zagadnienia sztuki, potrafił on stworzyć w swej muzyce wartości pozytywne, które swym bezwzględnym «nowatorstwem» wyprzedzały o wiele epokę, przy tym — wartości tak stałe i niezmienne, iż bogate w zdarzenia i wszelkie eksperymenty dzieje muzyczne XIX w. i początku XX przeszły ponad nimi, w niczym nie zaćmiwszy ich blasku. Przeciwnie nawet: szereg «rewolucyjnych» przemian w królestwie sztuki, cechujących ostatnie lata, spotęgował jeszcze ów blask, wykazując w całej pełni wewnętrzną żywotność sztuki Chopina. Jest to tym

bardziej zastanawiające, iż o wiele bliższe nam w czasie i gigantyczne dzieło Wagnera – usuwa się coraz więcej w cienie przeszłości, oczywiście nie jako bezprzykładna wprost manifestacja geniuszu muzycznego, lecz jako konkretny wyraz zasadniczego, w stosunku do zagadnienia muzyki, stanowiska.

Dziś bowiem reakcja w świecie sztuki przeciw jej bezpośredniemu «wczoraj» jest niewątpliwym faktem kulturalnym. Jest ona zbyt żywą «stawającą się» wokół nas rzeczywistością, zbyt wielką zmuszeni jesteśmy wszyscy grać rolę, by możliwy był zupełnie obiektywny, krytyczny sąd o niej. Że nie jest ona bezwzględnie «rewolucyjnym» początkiem nowej w sztuce gry, nie ulega – sądzimy – żadnej wątpliwości. Zbyt organicznie jest związana z owym «wczoraj» – chociażby w negatywnej formie protestu. Zdaje się być raczej «dalszym ciągiem», a więc przypływem czy odpływem – wedle niewzruszonych praw – jak olbrzymi oddech oceanu. Jest ona również – jak twierdzą liczni melancholicy – ostatnią już granicą, tragiczną *Ultima Thule* pewnego okresu kulturalnego, do którego dobiega fala przypływu, aby się nigdy nie cofnąć! Ów skrajny pesymizm nie zmienia jednak zasadniczo naszego stanowiska. W abstrakcyjnym formaliźmie dzisiejszej plastyki np., w skrajnym intelektu-

aliźmie dążeń do ostatecznego rozwiązania *problematu formy*, tli się, gdzieś na dnie twórczych wzruszeń, skrzętnie zresztą skrywana wiara w ponaddziejową, absolutną wartość sztuki (co prawda paradoksalna niemal na tle «futuryzmu», jako pewnej *sui generis*, «filozofii życiowej»). Wiara – być może – nie potwierdzona dość przekonywającymi argumentami istotnych dzieł sztuki. W chaosie współczesnego świata sztuki, wśród tylu idei i ideek, pozornych sprzeczności, sporów, entuzjazmów i wyklinań wyczuwa się jednak, jako niewzruszony pewnik, olbrzymią żywotność zagadnienia sztuki, zarysowują się również podstawowe dążenia i zasadnicze kierunki dalszych jej dróg. Drogi te łatwiejsze do ujawnienia w dziedzinie muzyki właśnie, której rytm rozwojowy podlega swoistym, jej tylko właściwym prawom. Pod tym kątem widzenia stanie się jasna decydująca w dziejach muzyki rola Chopina oraz olbrzymie znaczenie dla tworzącej się dziś «nowej» muzyki. Psychologicznym podłożem owej «nowej» muzyki jest bezsprzecznie fakt stopniowego wyzwalania się z zaczarowanego kręgu «niemieckości». Nie chodzi tu wszakże o prymitywne ignorowanie jej niewątpliwych i olbrzymich estetycznych walorów. Należy jedynie obalić legendę o jej «uniwersalności». Należy ostatecznie i bezwzględnie stwierdzić,

iż wielka muzyka powstać może na innym podłożu, niż coraz bardziej zacieśniający się dziś krąg niemieckiej «wzruszeniowości». Wyzwolenie owo musi się przede wszystkim oprzeć na podniesieniu do najwyższych artystycznych wartości muzycznych — rasowych cech innych narodowych ugrupowań. Chodzi tu więc nie tylko o walory «formalne»—lecz również o «ducha» muzyki, o jej najgłębszą treść. Proces ten jest faktem dokonanym we Francji i Rosji. Jakże olbrzymią rolę odegrała w nim twórczość Chopina! Nie ulega bowiem wątpliwości, iż przed wiekiem już niemal zrozumiał on całą głębię i «organiczność» zagadnienia oparcia twórczości nie na tradycyjnym, istniejącym już estetycznym kanonie, a stworzenie «kanonu» własnego, budowanie gmachu muzyki od fundamentu, którym z natury rzeczy stał się najistotniejszy jego stosunek do żywiołu muzyki, oparty o jego rasowe odrębności.

Był on jednym z największych «rewolucjonistów» w muzyce, burząc bowiem tradycjonalizm formalny i «duchowy», otworzył jej drogę do wolności. Jednak instynkt nieomylny, wysoka kultura, ukazały mu od razu drogę do własnej niezłomnej «dyscypliny». Plastyczna wyobraźnia nakreśliła zasadnicze kierunki i linie graniczne. W dobrowolnych owych więzach dopiero rozwinęło się

jego « métrier » – przecudne « rzemiosło » jego formalnej doskonałości.

« Polskość » dzieła Chopina nie ulega najmniejszej wątpliwości; nie polega ona jednak na tym, iż pisał on również polonezy i mazurki (fałszywie rozumiany stosunek do muzyki ludowej jako podstawy indywidualnej twórczości!), w które nieraz z *zewnątrz* wciskano – jak już zaznaczyliśmy – obcą im treść ideowo - literacką. W bezwzględnej « muzyczności » swych dzieł wyrósł on ponad swą epokę w podwójnym tego słowa znaczeniu: jako artysta poszukiwał form stojących poza literacko - dramatycznym charakterem muzyki, cechującym dążenia romantyzmu, – jako Polak odzwierciedlał w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się *dziejów narodu*, a dążył instynktownie do ujęcia *ponaddziejowego* niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy, rozumiejąc, iż tylko na drodze wyzwolenia sztuki z zakresu dramatycznej treści dziejowej zdoła zapewnić jej najtrwalsze a prawdziwie polskie wartości. Taki stosunek do zagadnienia « muzyki narodowej », – genialne w własnej jego sztuce rozwiązanie, – stało się przyczyną powszechnej zrozumiałości dzieł Chopina poza granicami Polski (w przeciwieństwie do Moniuszki!), umieściło je na wyżynach sztuki wszechludzkiej. Poza tym stało się punktem wyj-

ścia dla usiłowań dzisiejszych. W tym tai się przedziwna zagadka jego wieczystej współczesności. Dziś, być może, nie wyczuwamy już z dostateczną świeżością ówczesnego nowatorstwa najpozytywniej pojętego materiału muzycznego jego sztuki. A wszakże każdy poszczególny element jej, akord, modulacja czy rysunek melodyjny, rytmiczny, – wyrastał niejako z nietkniętej pługiem gleby, był rezultatem najgłębiej pojętego eksperymentu twórczego. Posiadał on ową, tak charakterystyczną, obiektywną i zrównoważoną mądrość, cechującą istotną odwagę tych, co w swych twórczych czynach bez trwogi porzucają krainy po tysiąckroć już zbadane, niezawodne, nie grożące żadną niespodzianką, krainy, gdzie tradycjonalny «estetyzm» krzewi się jako nałóg, a idee stają się rychło «modą», dziś dopiero – z wiekowej niemal oddali – i biorąc pod uwagę to, co przyszło po nim, a więc z jednej strony cały romantyzm, postromantyzm i dzisiejszą muzykę w Niemczech, z drugiej zaś – i jako antytezę – bujny jej rozwój we Francji i Rosji, zawdzięczający tak niesłychanie wiele jego sztuce, – dziś dopiero można w całej pełni pojąć jego olbrzymie znaczenie w ewolucji muzyki wszechświatowej. Pragnęlibyśmy, aby stosowna «przemiana wartości», ku której drogę ukazał nam Chopin przed wiekiem, stała się w Polsce wreszcie faktem dokonanym.

Nie chodzi tu o bezkrytyczne czerpanie z tego, co i w jego muzyce stało się już w pewnej mierze estetycznym tradycjonalizmem, a o najgłębsze zrozumienie jego stanowiska w stosunku do muzyki polskiej w szczególności, o ostateczne zrzucenie obcych i krępujących jej rozwój więzów, o odwagę «wyrzeczenia się», o wolę tworzenia jej na własnych fundamentach. Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem, czym *być może* muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli *zeuropeizowanej* Polski – nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej.



FRYDERYKA CHOPINA

MIT O DUSZY POLSKIEJ

(Przemówienie)

Trzy ćwierci wieku mija już od żałobnego dnia, w którym na zawsze zamknął oczy Fryderyk Chopin. Czymże się dzieje, iż pomimo przelatujących nad nami bezprzykładnych katastrof i zdarzeń dziejowych, zdarzeń, których olśniewającym, najradośniejszym wynikiem są zburzone nareszcie wrota półtorawiekowego więzienia, oślepiające niemal słońce wolności – czymże się dzieje, iż Jego duchowe dziedzictwo, skarb niewysłowionego piękna, zbierany skrzętnie, uporczywie w ciągu krótkiego, pełnego niedoli życia, w najposępniejszych dniach naszych dziejów, nie utracił nic ze swego nadziemskiego blasku, jarzy się wciąż jeszcze najpiękniejszymi barwami tęczy, jak przejrzysty diament, w którym nie pozostało żadnych skaz, żadnych załamań, mówiących nam o przebytych już dniach niewoli, – dniach pełnych udręczeń, trwogi i rozpaczy? Na skrzydłach nieugiętej wiary w przyszłość wzniosło się ponad ówczesną tragedię Narodu i przetrwało ją dzieło Fryderyka Chopina, tętniące uporczywym, nie dającym się stłumić życiem i twórczą radością.

Nazwałem je Mitem o Duszy Polskiej... Bowiem na dnie czarodziejskiego piękna, w bogactwie i różnolitości swych form, skrzy się ono zawsze tą samą, niezmienną prawdą niewątpliwej swej Polskości. Podobnie Mit historyczny nie jest wszak baśnią, ozdobnym kłamstwem jedynie; w nim to właśnie utrwala się to, co stoi już poza nieuchwytną, zmienną rzeczywistością wieczystego «stawania się» Dziejów — w nim się krystalizuje w przeczystym swym kształcie najgłębsza prawda Narodu, odbija się, jak w czarodziejskim zwierciadle, jego istotne oblicze.

W szklanną wodę zamyśleń i dziwów padają ciężkie kamienie czynów — czynów niewątpliwych, rzeczywistych, by pozostać w niej już na zawsze i świecić tajemnym blaskiem bohaterstwa.

Tę cechę właśnie, niezmiennej Polskości — Polskości, istniejącej poza tym lub owym zdarzeniem dziejowym, skupiającej w sobie jak w soczewce wszystko, co w niej jest Światłem i Pięknem, ma w sobie dzieło Fryderyka Chopina «niewypowiedziany» a «wyśpiewany» z najgłębszej otchłani serca «Mit o Duszy Polskiej».

Należy wyjść poza ciasny pozornie, zamknięty w sobie krąg muzyki, by pojąć to wyjątkowe stanowisko, jakie On w sercach naszych zajmuje.

A więc przede wszystkim w stosunku do swoich współczesnych.

W owych latach tragicznych, na rubieży woli i niewoli, w posępnych odrzwiach, wiodących ku podziemnym kazamatom przemocy, spotkało się ich czterech, stojących na najwyższym, niepokalanym szczycie Polskości.

I jakoby wówczas już tamci Trzej nie rozumieli Go. Być może oczekiwali odeń czynu, znajdującego się już poza sferą wewnętrznego życia, w którym on był samowładnym Panem. W nadludzkiej bowiem rozpaczy, w nieukojonej rozterce, sami Oni zdawali się już opuszczać białe swe wieże z kości słoniowej, nadziemskie baszty marzenia, by ratować to, co zdawało się ginąć bezpowrotnie, by myślą i czynem, stojącym już poza zaklętym kręgiem ich wszechmocy, zaciążyć na dziejach Narodu, krwawy wysiłek woli przeciwstawić nieubłaganemu fatum, zatrzasnąć grobową czeluść, rozwierającą się tuż u stóp.

I owo zejście z wyżyn samotności, najszczytniejsze bohaterstwo wyrzeczenia się wewnętrznej wolności pozostawiło w bezcennym krysztale ich dzieła przedziwne załamania się, męty i skazy, dla nas tylko jasne i zrozumiałe...

Tuż obok stał Fryderyk Chopin, w milczeniu i pozornym spokoju. Być może w sercach ich lągł się żal, niemy wyrzut, dlaczego On, w owej okrutnej godzinie nic – jeno

zamknięty w szklanym kręgu samotności cyzelował żmudnie a cierpliwie swe misterne dzieło.

«Czemu nie stworzysz, Panie Fryderyku, narodowej opery?»

Uśmiechał się w milczeniu Pan Fryderyk i z cichym uporem nie tworzył narodowej opery.

Natomiast zaś chciwie gromadził swe nikłe pozornie i drobne cacka, cyzelował je rylcem jasnej mądrości, hartował w ogniu płonącego serca i nikt wówczas nie wiedział, jak głęboko sięgać musiał w łono ziemi – swojej ziemi po bezcenny dla nich kruszec.

Nie zrozumiano wówczas w całej pełni, czym był, a zwłaszcza czym będzie w Polsce Fryderyk Chopin i o czym swą muzyką mówił.

W istotnej swej głębi, w zaklętym osamotnieniu, głuchy był na zgiełk otaczających Go walk, na straszliwy szum przelatujących huraganem zdarzeń. W ciszy i skupieniu wsłuchiwał się w tajemny szept, idący ku niemu z otchłannej duszy Narodu, troskliwie ujmował w dłonie nieumęczenie bijące Jego serce, spozierał w niechybne Jego oblicze, wzniesione ponad zmienne koleje dziejowego losu i w dźwiękach, a nie w słowach tworzył o nim nieśmiertelny swój Mit.

I jakby urągając otaczającej go nocy, czy też przeczuwa-

jąc jutrzejsze świty i blaski, mówił On o sprawach wieczyście trwałych, niezależnych od chwilowych upadków czy triumfów: *o duszy narodu* w oczywistym, niewątpliwym kształcie.

Nie rozumiano Go wówczas, i dziś być może nie odgadnięto jeszcze w całej pełni przedziwnej tajemnicy Jego niezmiennej trwałości.

W tragicznym stawaniu się wczorajszych naszych dziejów, w okrutnej i szarej codzienności niewoli nie znalazł się nikt, kto by zdołał przejąć w swe dłonie odziedziczony po nim skarb. Czyżby za jasny był dla mroków więzienia, za ciężki dla skutych w łańcuchy rąk?

Dziś jednak jest brzask nowego dnia, pełnego ciężkich lecz radosnych trudów i wysiłków.

Wpatrzmy się bacznie my, dzisiejsi — w jasne oblicze Wolności.

Na progach nowych przeznaczeń pozdrawia nas On — jeden z nielicznych — co nigdy nie stracił wewnętrznej swej wolności w tworzeniu nieskazitelnego piękna i, na chwilę nie wątpiąc o mocy i głębi Duszy polskiej, ukazał całemu światu istotne, niezmienne jej oblicze, zaklęte na wieki w nieśmiertelnym swym dziele.

C H O P I N

(Przemówienie)

Mam oto mówić o Fryderyku Chopinie – nie w kole muzyków, a więc poza obrębem osobliwej naszej «fachowości», zawieszonej gdzieś w pół drogi pomiędzy realną myślą a realnym czynem, będącą jednak i myślą i czynem jednocześnie, w innym tylko – mogłoby się zdawać – nieżyciowym niemal wymiarze. Cóż by mi bowiem dziś przyszło ze zwykłych mych «rzeczowych» argumentów? Z jałowych zastanawiań się nad subtelną logiką tej czy owej chopinowskiej modulacji, nad różnolitością form rytmicznych, niewyczerpanym bogactwem zadziwiającej nas do dziś dnia «nowością» swą harmonii, czy też nad tą czy inną jego melodią: stromą, falistą, uroczą ścieżyną, wiodącą poprzez czarodziejskie krajobrazy zawsze ku jednemu celowi: nieśmiertelnemu pięknu wyżyny? Wobec zgromadzonego tu audytorium, wśród którego widzę tylu nieugiętych strażników i krzewicieli myśli polskiej, ogarnia mnie niemal nieśmiałość i lęk; czuję się niejako bezbronny, a zarazem jakby intruzem, zabłąkanym w tym wyniosłym przybytku wiedzy wysłanni-

kiem dziwnego świata, gdzie w mocne łańcuchy sylogizmów wiąże się nie myśli lecz dźwięki. Odnajdęż ów wysoko zawieszony, tajemniczy most, przez który zdołam troskliwie, bezpiecznie przenieść *z mojego świata* ów skarb bezcenny : wielkość i głębię sztuki Chopina, aby ją tu ukazać w niewątpliwym jej, wiecznotrwałym kształcie ?

Lecz oto śpieszą ku mnie z dalekiej przeszłości, z przezorną, łaskawą pomocą słowa: – słowa najprzenikliwsze, najbardziej jasnowidztwem swym zadziwiające, jakie kiedykolwiek bądź zostały wypowiedziane o istotnym znaczeniu dla nas twórczości Chopina. Niechże mi wolno będzie przytoczyć je tu w całości, jako motyw przewodni, jako wzniosłe hasło tych myśli, które – w miarę sił moich – postaram się dalej rozwinąć.

Tak oto mówi w «Promethidionie» Cyprian Norwid: «*W Polsce* – od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jak powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o *formie* życia, to jest, o kierunku dobra i prawdy. Wtedy *artyzm się złoży w całość narodowej sztuki*».

I dalej jeszcze: «Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnonoszenie *ludowego do Ludzkości* nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny

rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać się daje z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową».

Zdaje mi się, iż w słowach tych odnalazłem wreszcie ów most porozumienia pomiędzy nami, owo podniesienie bowiem «ludowego do Ludzkości», wymowny symbol przekucia pierwotnej, spontanicznej «polskości» w najdoskonalszą w «wewnętrznej dojrzałości swej», — formę *ponaddziejowego, wszechludzkiego piękna,* — to właśnie każdy z nas, muzyk czy nie muzyk, wyczuwa najpewniejszą intuicją, rytmem własnego serca w muzyce Chopina, każdy z nas poznałby w niej — wedle słów poety — tę «wziętą hymnem zachwytu — Polskę Przemienionych Kołodziejów; — poznałby ją na krańcach bytu»...

Zdaje mi się, że słowa te zawierają w samej rzeczy rozwiązanie tej zadziwiającej zagadki, niepojętej wprost trwałości i mocy jego sztuki, odsłonięcie tajemnicy organicznego zespolenia się z jej powszechną naszą wrażliwością na sam jej żywioł dźwiękowy, wyrażający w osobliwy, mistyczny niemal sposób najgłębszą, najbardziej cenną treść własnego naszego poczucia *polskości,* jako zwartego w sobie kompleksu właściwych nam, niezmiennych w samej swej istocie cech rasowych. Tym bardziej znamienny jest fakt, iż magiczną tej muzyki formułę odnalazł nie *inny muzyk,* — ale wielki poeta, myśliciel, —

wreszcie nauczyciel i organizator duchowego życia narodu w jego – przeczuwanej zaledwie przyszłości; – i to w chwili, gdy otaczająca go *teraźniejszość* – tragiczny w bezmyślnym swym okrucieństwie splot zdarzeń – zdawał się nieludzkim szyderstwem nad jasnym przyszłości tej widmem.

Czyżby bowiem w muzyce tej, a raczej – powiedzmy – w owym zaczarowanym kole miłości, którym ją tak wiernie otaczamy, – chodziło w samej rzeczy jedynie o zamkniętą w sobie *estetyczną* jej wartość? Ileż ich powstało – owych różnolitych muzycznych «wartości» w ówczesnej, tak bogatej w artystyczne zdarzenia epoce, tuż obok, wokół Chopina: – zdawały się wytryskać niewyczerpanym źródłem życia, a dziś oto bledną, więdną, niczym jesienne kwiaty. Byłyżby więc w niej zawarte jakieś *pozamuzyczne* już myśli, ideę, lub też wyraz uczuć jakichś: miłości czy nienawiści, radości czy żalu, – jak się to nieraz romantycznym muzykom wydawało, iż potrafią je wypowiedzieć, zawrzeć na zawsze w tym czy owym szeregu tonów? Uczucia te tak pełne wówczas – jak sądzili – młodzieńczej, płomiennej żarliwości, dopalają się oto i gasną w naszych oczach, w jaskrawym świetle *naszej* rzeczywistości, jak ogarki świec, i snują się wokół szarym, smętnym dymem niepowrotnej przeszłoś-

ci, — a muzyka Chopina trwa oto wciąż kwitnąca jak «powoju wieniec» w niezblakłej swej barwie, w niezwiędłej świeżości.

Jeżeli tak, to wszakże istnieje tej «niepożytości» jakaś niechybna przyczyna? Musi być to dzieło — w organicznej swej doskonałości, w tak niewątpliwej «skończoności w sobie» — zaklęciem, ziszczeniem jakiejś — jeżeli nie pozamuzycznej, to *ponadmuzycznej* idei?

Walcząc z uporem o to co nazywam *ponadromantycznym* stanowiskiem Chopina — w zuchwalstwie bowiem mych myśli, zmierzających ku rozwikłaniu tej zagadki, jednej z najpiękniejszych w dziedzinie naszych duchowych zamierzeń i zwycięstw, sądziłem, iż to co zwiemy *romantyzmem* było jedynie drogą ku owej «wewnętrznej dojrzałości», którą on w czarodziejskim mikrokosmosie swego dzieła osiągnął i utrwalił na zawsze, — otóż w jakimś etapie tej walki o jego najgłębszą, wewnętrzną *prawdę*, tak niegdyś o nim mówiłem:

«W istotnej swej głębi, w zaklętym osamotnieniu głuchy był na zgiełk otaczających go walk, na straszliwy szum przelatujących huraganem zdarzeń. W ciszy i skupieniu wsłuchiwał się w tajemny szept idący ku niemu z otchłannej duszy narodu; troskliwie ujmował w dłonie nieumęczenie bijące jego serce, spozierał w niechybne jego ob-

licze, *wzniesione ponad koleje jego dziejowego losu*, i w dźwiękach a nie w słowach tworzył o nim nieśmiertelny swój mit. I jakby urągając otaczającej go nocy, czy też przeczuwając jutrzejsze świty i blaski, mówił o sprawach wieczyście trwałych, niezależnych od chwilowych upadków czy triumfów, o duszy narodu w oczywistym, niewątpliwym jej kształcie. Mówił o niej, gromadząc chciwie swe nikłe pozornie i drobne cacka, cyzelując je rylcem jasnej mądrości, hartując w ogniu płonącego serca, i nikt wówczas nie wiedział jak głęboko sięgać musiał w łono ziemi – *swojej ziemi* – po bezcenny dla nich kruszec».

Wydało mi się niewątpliwe, iż tylko w tej ponaddziejowej, przejrzystej perspektywie – w wyniesieniu się ponad epokę, w wywikłaniu dramatycznego węzła zdarzeń, pętających swą okrutną rzeczywistością tyle wznoszących się ku podjęciu *czynu* ramion, – można ujrzeć jego istotne oblicze. *Polskość* jego bowiem – radosna, dumna, nieugięta – nie była zaiste z ówczesnego świata niedoli. Nie wyrastała ona ani z czaru pamiątek, czaru złudnych ukojeń, – a więc rozpamiętywania *przeszłości*, – chociażby najświetniejszej, ani z trującego czasu jego *teraźniejszości* – chociażby najwznioślej - tragicznej. Zawisła jak gdyby w zaklętym oczekiwaniu niezawod-

nych ziszczeń ponad przeszłością i teraźniejszością, — była bowiem sama w istocie swej *czarem przyszłości*. Dlatego to wielki wróż, — Norwid, — mówiąc o «muzie Fryderyka», mówił w kategoriach spraw i rzeczy, które dopiero nastąpić *mają*, a nie tych, które — bodaj w blaskach największej chwały — już się ostatecznie i bezpowrotnie wypełniły. A więc o narodowej sztuce, która «od grobu Fryderyka Chopina ma się dopiero rozwinąć», o «sumienniejszej (niż dotychczas były) formie i treści życia», o «rozwoju wewnętrznej dojrzałości», wreszcie o «podniesieniu ludowego do Ludzkości»; — o osiągnięciu tej wszechłączącej harmonii *wyrazu rasy*, wznoszącej ją do najwyższej godności *wszechczłowieczeństwa*, która wówczas dopiero stałaby się możliwa, gdyby źródłem jej były nie te lub owe, górujące ponad narodem warstwy, a naród cały w idealnym, organicznym, twórczym zespoleniu.

I oto w samej rzeczy — owa wyniosła *godność*, polska i wszechludzka zarazem, zaczarowana w najszlachetniejszym diamencie tej muzyki, lśni jasnym, czystym, równym światłem zdobytej niestrudzonym wysiłkiem własnych rąk—*prawdy*. Jakimże ubóstwem wyobraźni byłoby upatrywać w niej jedynie błędne cienie i błyski niepowrotnie minionych zdarzeń! Wielobarwnej, jaskrawej buty

szlacheckich kontuszów i delij, szczęku rycerskich szablisk – *w polonezach!* Czy też szelestu szorstkich, sztywnych samodziałów chłopskich, tanecznego tupotu podkówek, echa karczemnych śpiewek – *w mazurkach!* A jakże często w owe zbyt ciasne, zbyt ubogie dla jej wielkości ramy starano się ją wtłoczyć! Nie jest ta muzyka również pamiętnikiem osobistych, bolesnych przeżyć swego twórcy, bezradną skargą na gorycz szarych dni, ani też nawet czarną, posępną wizją ówczesnej narodowej żałoby. Zarzucą mi może: «A ów uderzający nakształt ciężkiego młota niewątpliwy *tragizm* tej muzyki?» Odpowiedziałbym: «Jakież prawdziwie wielkie przeznaczenia, jakież zmierzające ku ostatecznym swym spełnieniom losy rozgrywały się kiedykolwiek poza obrębem tej Ajschylesowej «skeny» – zdołały uniknąć uderzeń młota, wykuwającego wiecznotrwałe kształty?» Powiedzą mi znowu: «A ów utajony w jego melodiach, przejmujący *smutek?*» I znów się sprzeciwię: «Jestże on w samej rzeczy nikłym, bladym smutkiem rozczarowań, jałowej melancholii, patetyczną maską bezsiły i zniechęcenia? Nie jestże on raczej *twórczym smutkiem* tęsknoty za prawdziwą *wielkością losu?* – nie smutkiem nawet, a zapewne owym nieśmiertelnym, wszechobecnym w nas «Smętkiem», czarownym lechickim «Panem», co echem swej fujarki wiedzie nas w zadumie

nad wspólnym naszym przeznaczeniem, poprzez haszcze i uroczyska życia ku szerokiemu oddechowi morza, ku nieobjętym przestrzeniom *wolnego, twórczego czynu?*»

Zarzucono by mi może wreszcie, iż w tym – tak niedługim, niestety, – szeregu mazurków czy polonezów, nokturnów czy ballad, wypełniających sobą całą treść pełnego smutku, tak krótkiego życia, – otóż iż w owym kryształowym różańcu wielorakiej piękności, porwany własnym *muzycznym* entuzjazmem, nigdy niewyczerpanym podziwem dla ich czarodziejskiego, niedościgłego «rzemiosła», dopatruję się, być może, cech *nieistniejących*, obcych samej ich istocie: jakichś proroctw nieomal, mistycznych wieszczb, nauk czy wskazań, przeczących swą uroczystą koturnowością krystalicznej ich, tak przejrzystej prostocie? Być może; – a jednak i temu zarzutowi przeciwstawiłbym wypływającą z najgłębszego mego przeświadczenia pewność, iż owe bezcenne dzieło w rzeczy samej zawiera w sobie pewną naukę, przykazanie, pozostawiony potomności testament żarliwego wysiłku, zmierzającego niezłomnie ku zdobyciu możliwie najwyższych w obrębie swego działania wartości. Nie z mętnych myśli, mglistych słów wypływa wszakże owa nauka, nie pęta nas złudną formułą przypadkowych skojarzeń, niczym nieuzasadnioną grą wyobraźni: przeciwnie, tai się ona w najbardziej obiektywnym

i realnym fakcie samego istnienia tego dzieła; zawiera się w jego bezwzględnej, «peryklejskiej» doskonałości, w tej — jak mówi poeta — «wewnętrznej dojrzałości» idealnie zespolonej treści i formy; świadczy ono swym istnieniem, iż nie ma w naszej rozproszonej w codziennym zmaganiu się o byt *wrażliwości* na istotny, najgłębszy wyraz samopoczucia narodowego takiego jej duchowego pierwiastku, spontanicznego porywu, którego by w rozżarzonej do białości kuźni wytężonej pracy, niepożytego wysiłku osiągnięcia owej idealnej *jedności wyrazu* nie dałoby się istotnie przekuć na hartowny kształt ponaddziejowego, nieulegającego żadnym zastrzeżeniom piękna.

I w tym nięzawodnym, raz na zawsze już osiągniętym kształcie, skupiającym w sobie jak w soczewce wszystkie blaski i światła najszlachetniejszej polskości, zawisła muzyka ta na niezmiernej wyżynie, ponad zawiłym wątkiem naszych losów, niejako ponad «czasem i przestrzenią», w których się one rozgrywają, jako nieomylny sprawdzian, dokładna miara i waga tych bezwzględnych wartości, do których dotrzeć może nieumęczona w swym wysiłku, twardym, nieustępliwym nakazie *pracy* — twórcza myśl polska.

Na tej dopiero płaszczyźnie ujęte, dzieło to objawia się nam nie tylko już jako w sobie zawarta *estetyczna* war-

tość, lecz staje się czymś nieskończenie większym: — *etycznym* nakazem pracy, nauką prawdziwej ofiarności, testamentem wszystkich nas obowiązującej *woli czynu*, sięgającego bez lęku po coraz to doskonalszy kształt polskości. Tym też jego etycznym charakterem można jedynie wytłumaczyć ów — nie ulegający dla mnie żadnej wątpliwości — fakt, iż w bezpośrednim swym oddziaływaniu wyszło to dzieło daleko poza właściwą sobie sferę: jest już nie tylko dla nas — muzyków i entuzjastycznych słuchaczów muzyki — jak gdyby idealnym pierwowzorem, najdoskonalszym kanonem polskiego muzycznego piękna, ponadto stało się ono wieloznaczącym symbolem dla tych wszystkich, którzy dziś w niestrudzonej pracy poszukują nowego wyrazu, nowej myśli, nowych form, zdolnych objąć bezgraniczną zawartość odzyskanej wolności. Pojmujemy więc, dlaczego imię tego, co zawisnąwszy jak jasna gwiazda u wysokich stropów naszych przeznaczeń,

......Polskę głosił, od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wziętą hymnem zachwytu —
Polskę przemienionych kołodziejów,

dlaczego imię jego otoczone jest kołem powszechnej, mistycznej niemal miłości, od nowa wciąż rozkwitającym wieńcem wzruszeń, tęsknot i zachwytów.

I jakże pełna symbolicznego znaczenia jest dzisiejsza uroczystość, — tak głęboko wzruszająca chwila, gdy imię Chopina, wyryte w niekruszejącym marmurze, powraca znów oto w te mury, — mury stojące niezłomnie na straży wielkości i powagi myśli polskiej,— powraca w nie jak we własne progi, jak w jasny, ciepły okrąg domowego ogniska, by pozostać w nich *na wieki*.

FRYDERYK CHOPIN

A POLSKA MUZYKA WSPÓŁCZESNA

(Przekład z francuskiego Jarosława Iwaszkiewicza)

Dla przedstawiciela polskiej muzyki współczesnej mówienie o Fryderyku Chopinie jest specjalnie trudne — zwłaszcza jeżeli zabiera głos wobec innych muzyków — nie Polaków. Musimy przyznać otwarcie, że tak osobliwą trudność sprawia nam odseparowanie elementów dokładnego i obiektywnego sądu, od elementów, jakie zmierzają ku spontanicznemu i czysto osobistemu wyrazowi uczuć, iż ryzykujemy poprzestanie na osobistych raczej zwierzeniach niż na sądach zimnych i mających poważne oparcie. Liczne są po temu przyczyny i nie poddają się one tak łatwo ścisłemu określeniu; w każdym razie postarajmy się zbliżyć do tego zagadnienia.

Dla obcego muzyka — wydaje się nam — jakikolwiek bądź będzie jego sąd uczuciowy i subiektywny — Chopin jest artystą ustawionym na szczytach sztuki w szeregu wielkich twórców przeszłości, których określenie ostateczne i obiektywne (chociażby nawet fałszywe i przestarzałe) zdaje się być — w zasadzie — zawsze możliwe. Niektórzy z tych twórców zachowują swoją wiel-

kość prawie jedynie dzięki tej etykiecie, którą im jednogłośnie wyznaczyła potomność. Otóż dla Chopina tą etykietą, tą formułą powszechnie obowiązującą choć prymitywną, wciąż jeszcze jest słowo magiczne, ale nieco mętne: «romantyzm», a więc formuła wiążąca jego dzieło z pewną epoką historyczną, której było ono jakoby najdoskonalszym i najzupełniejszym wyrazem. Trzeba przyznać, że dzięki różnorodności i złożoności elementów, które składały się na tę epokę, tak bogatą we wszelkiego rodzaju olśniewające zdarzenia w życiu duchowym ludzkości, proste słowo «romantyzm» pomaga nam niewiele w określeniu którego bądź z tych zjawisk. Nie ulega wątpliwości, iż ta sama formuła leży u podstaw polskiego sądu o największym z polskich muzyków; ale dzięki niezwykle tragicznym warunkom, w jakich znajdował się w owych czasach nasz kraj, sama interpretacja owego słowa «romantyzm» różni się do pewnego stopnia od tego co zawiera jego zwyczajne i obiegowe znaczenie dla cudzoziemca. Pewnego rodzaju egzaltacja uczuć, wielkość szalona i bohaterska, którymi zazwyczaj przystraja się «romantyzm» u nas, przewyższają o wiele ścisłe określenie pewnego stylu w sztuce i poezji, pewnych idei filozoficznych i społecznych, które wyczerpują całkowicie treść «romantyzmu» gdzie indziej.

Wydaje mi się, że w tej niejako *podwójnej* interpretacji Romantyzmu należy szukać źródła owej różnicy jaka zachodzi pomiędzy opinią cudzoziemców o Chopinie, a tą jaka się zaczyna wytwarzać w Polsce współczesnej i której pochodzenie postaram się tutaj w miarę możności wyjaśnić.

Dla cudzoziemca Chopin — pomimo swej wielkiej «popularności» i zadziwiającemu czarowi, który nie przestaje nigdy pociągać szerokiej publiczności — jest tylko wspaniałym pomnikiem przeszłości, wartością ściśle ustabilizowaną i skatalogowaną w inwentarzu sztuki ogólnej. Przeciwnie dla nas — polskich muzyków współczesnych — jest on rzeczywistością zawsze żywą, siłą czynną, wywierającą wpływ bezpośredni i spontaniczny na cały rozwój naszej muzyki współczesnej. Przyczyny po temu łatwo są uchwytne: jasne jest, że w całej naszej muzycznej przeszłości, tylko dzieło Chopina nosi znamię bezsprzecznie polskiego stylu, w najszlachetniejszym i najgłębszym tego słowa znaczeniu. To znaczy, że «polskość» ta wznosząc się ponad pewnego rodzaju ludowy, łatwiutki egzotyzm, właściwy tzw. muzyce «narodowej» zmierza ku najczystszym wyżynom transcendentalnego wyrazu samej duszy naszego narodu. Dzieło Chopina ze wszystkimi osobliwościami swego stylu, stanowiące najszczyt-

niejsze do dziś dnia osiągnięcie muzyki polskiej, bynajmniej nie zamyka się w ciasnych ramach uczuć jednego narodu, nie wychodzących poza granice etniczne, przeciwnie, ta muzyka *polska*, osiągająca swym szczytnym wysiłkiem poziom najwyższy sztuki «międzynarodowej», potrafiła z rzadką intensywnością wlać się w uczuciowość wszystkich, potrafiła zaimponować nieznaną i zadziwiającą koncepcją swojego owoczesnego «modernizmu», piękna muzycznego – które od stu lat prawie – nic nie straciło ze swojego czaru, tworząc w ten sposób tajemnicze więzy pomiędzy nami a całą ludzkością. Jasne więc jest, że w ten sposób Chopin przedstawia dla nas nie tylko symbol prawdziwej wielkości muzyki polskiej, ale jeszcze daleko więcej: – jest on dla nas jedynym nauczycielem, który przez swoje cudowne rzemiosło potrafił praktycznie rozwiązać zasadnicze zagadnienie każdej wielkiej sztuki: – jak osiągnąć w swym dziele wyraz najdoskonalszy wielkości i godności najgłębiej i najpowszechniej ludzkiej, nic nie tracąc ze swoich cech wrodzonych i ze swojej narodowej oryginalności.

W tej postaci ukazuje się on nam – jeżeli tak można powiedzieć – jakby *poza czasem*, wyzwolony z więzów, jakie go łączą z jego jedynie epoką, i właśnie w tym poczuciu rzeczywistej obecności rodzi się i narzuca nam

potrzeba fundamentalnej rewizji samych składników tradycyjnej opinii, która zmierzała raczej do naiwnego i mistycznego bałwochwalstwa niż do sądu swobodnego i świadomego, sprawiedliwej i rozsądnej oceny wielkiego geniusza muzycznego.

Nie chcemy już widzieć w nim tragicznej maski «bohatera narodowego», którego rysy spostrzegaliśmy ledwie poprzez mętny i gęsty tuman egzaltowanego romantyzmu; wydaje się nam on dzisiaj o wiele bardziej ludzki i żywy w postaci największego polskiego artysty. Zbliża się on ku nam, podczas kiedy staramy się – w świetle jasnym naszej odzyskanej wolności – podpatrzeć uwodzicielską tajemnicę jego wspaniałego rzemiosła. Postawa ta szczerze «pozytywistyczna» i «terre-à-terre» – aczkolwiek niedopuszczalna zapewne zdaniem niektórych znanych tradycjonalistów – narzuca się nieodparcie wszystkim tym, którzy czują się powołani do nadania z powrotem znaczenia i głęboko ludzkiego sensu nowej muzyce polskiej.

Ażeby zdać sobie należycie sprawę ze skomplikowania najrozmaitszych elementów, jakie tworzą nowy stan rzeczy w dziedzinie kultury duchowej Polski współczesnej, nie trzeba zapominać o tym jak silny i intensywny był przewrót historyczny, którego szczęśliwym rezultatem było wskrzeszenie polityczne naszego kraju. Jest to zda-

rzenie, które nie ma analogii z przemianami spowodowanymi przez wielką wojnę w innych państwach europejskich. Jeżeli zastanowimy się, że pomiędzy dzisiejszym pokoleniem, powołanym do odbudowy i umocnienia samych podstaw kulturalnych naszego kraju — a dobą wczorajszą — tak bliską jeszcze — powstała przepaść nie do przebycia, i że właśnie w tej przeszłości odbył się najbogatszy rozkwit naszej sztuki, widzimy jakie olbrzymie zadanie powierzył nam nasz los i jaką odpowiedzialnością nas obarczył.

Na gwałtownym zakręcie drogi stanęliśmy twarzą w twarz z zupełnie innym aspektem rzeczywistości historycznej. Wszystko zmieniło swe rozmiary, swe proporcje i perspektywę; w ostrym i gwałtownym świetle wolności czynów, w świetle tysiąca nowych zagadnień, które trzeba było natychmiast rozwiązywać, nawet zdarzenia przeszłości, gwałtownie oderwane od swojej tradycyjnej ciągłości, same zdawały się zmieniać wyraz i zabarwienie. Musiał być stworzony nowy porządek rzeczy, nowa hierarchia, bardziej odpowiadająca nowej rzeczywistości. Praca pilna i pełna odpowiedzialności: ponieważ z jednej strony należało doprowadzić do rozmiarów właściwych wszystko to, co w przeszłości dzięki specjalnym warunkom przerosło w naszej świadomości narodowej

swoją wartość rzeczywistą; z drugiej strony należało się mieć na baczności, gdyż w zapędzie gorącej i wolnej twórczości, jak również dzięki przemęczeniu stałą obecnością bolesnego mitu, tragicznej martyrologii przeszłości, mogła łatwo narodzić się niesprawiedliwa i niepotrzebna dezaprobata dawnych wartości, nawet tych, które nic nie straciły ze swego intensywnego życia i trwają wciąż na wysokim poziomie, jaki potrafił osiągnąć twórczy geniusz naszej rasy.

Te dążenia «rewizjonistyczne», to «odbrązowienie» przeszłości w poszukiwaniu solidnych i nienaruszalnych podstaw naszej kultury duchowej, ogarnia stopniowo całą rozciągłość myśli współczesnej w Polsce. Proces ten w dziedzinie muzyki pozwala nam dostrzegać — wśród obalonych pomników i posągów chwiejących się na swych dotychczas pozornie tak solidnych piedestałach — coraz to wyżej wznoszącą się, coraz jaśniejszą postać Fryderyka Chopina. Jego promienny i tajemniczy uśmiech zdaje się być zachętą dla nas, zachętą do ciężkiej pracy, do upartych wysiłków, aby podnieść muzykę współczesną na tę wyżynę i do tej godności, jaką on potrafił — w swej samotności — nadać jej przeszło przed stuleciem.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA w Toruniu

N O T Y

1. (*str. 15*) «FRYDERYK CHOPIN», praca ukończona w lutym 1923 roku w Zakopanem, przeznaczona dla miesięcznika «Skamander», w którym ukazała się w numerach 28 (kwiecień) i 29-30 (maj-czerwiec) z 1923 r. W tym samym roku pracę te zakupiła «Biblioteka Polska» i wydała w osobnej broszurze w 1925 r.

2. (*str. 39*) «FRYDERYKA CHOPINA MIT O DUSZY POLSKIEJ», przemówienie napisane z okazji uroczystego koncertu Filharmonii Warszawskiej w dniu 16.11.1924 roku, z udziałem Józefa Śliwińskiego, w 75-tą rocznicę zgonu Chopina. Przemówienie to odczytał aktor Chmieliński. Wydrukowano je w pierwszym numerze miesięcznika «Muzyka», w listopadzie 1924 r. Przedruk w numerze 4-5 «Muzyki» z 15.5.1937, stanowiącym monografię zbiorową, poświęconą Karolowi Szymanowskiemu.

3. (*str. 44*) «CHOPIN», przemówienie wygłoszone przez Szymanowskiego na akademii w Uniwersytecie Warszawskim, z okazji wmurowania tablicy pamiątkowej w gmachu uniwersyteckim, w którym mieszkał Chopin. Akademia odbyła się 9.11.1930 r. i została zorganizowana przez Koło Polonistów U. W. Przemówienie to napisał Szymanowski w czasie pobytu na kuracji w Davos w Szwajcarii, w kwietniu 1930 roku, przy czym organizatorzy akademii podsunęli

7 70,–
Biblioteka Główna UMK
300048094109

mu jako motto przemówienia, pytanie: « Czy od grobu Fryderyka Chopina rozpoczęła się era nowej sztuki?», jak to zapowiedział Norwid w «Promethidionie». Przemówienie ukazało się w «Wiadomościach Literackich» Nr 361 z 30.11.1930 r. Przedruk w «Kwartalniku Muzycznym» Nr 12-13 z 1931 r.

4. (*str. 56*) «FRYDERYK CHOPIN A POLSKA MUZYKA WSPÓŁCZESNĄ» (Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne), praca napisana na zaproszenie redakcji paryskiego miesięcznika muzycznego «La Revue Musicale» do numeru poświęconego Chopinowi, który ukazał się w grudniu 1931 r.

*

W przedrukowanych w niniejszym zbiorze artykułach i przemówieniach Szymanowskiego o Chopinie dokonano zmian w pisowni, dostosowując ją do obowiązujących obecnie przepisów.

225

Biblioteka Główna UMK Toruń 1192147

Biblioteka Główna UMK
300048094109

WPM